

## «A LAS MANOS HE LA PORRA»: VIOLENCIA ESCÉNICA EN EL *AUTO DEL REPELÓN* DE JUAN DEL ENCINA<sup>1</sup>

SARA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

shara\_ssh@usal.es

*Universidad de Salamanca*

### I. INTROITO TEATRAL

**P**ARTIENDO de la dualidad del texto dramático como texto literario y espectacular, y con la convicción de que para estudiar el género teatral, en especial el quinientista, es necesaria una mirada bajo la óptica de la semiótica, este trabajo focaliza un análisis del *Auto del repelón* de Juan del Encina desde la perspectiva del carácter pluri-sígnico del teatro. Se pretende, de este modo, estudiar el tratamiento y la repercusión de la violencia escénica, tanto verbal como no verbal de unos personajes teatrales caracterizados por su gran facilidad para resolver conflictos en escena mediante actos violentos. Se busca, así, mostrar los recursos escénicos y escenográficos empleados por Encina en su teatro.

Debido a la escasez de acotaciones que señalen una posible puesta en escena, es necesario recurrir a las didascalias implícitas, tanto enunciativas –por el modo de exposición de la violencia verbal–, como motrices –prosémicas y quinésicas, para desentrañar los movimientos violentos producidos en escena por los personajes–; así como las didascalias implícitas de carácter icónico, por lo que contienen de

---

I. Este trabajo está cofinanciado por la Junta de Castilla y León y el Fondo Social Europeo.

matización de los actos de violencia, a través del empleo de atrezo para propinar golpes sobre personajes<sup>2</sup>.

Dada la extensión limitada de este trabajo, el tratamiento de la violencia escénica se va a centrar en el *Auto del repelón*. Esta pieza se recoge en el *Cancionero* que salió de la imprenta salmantina de Hans Gysser el 7 de agosto de 1509 y se encuadra dentro del conjunto de obras teatrales que el autor representó posiblemente en esa ciudad tras concluir su servicio a los duques de Alba (Crawford, 1922: 34; Encina, 2008: 62). Se pretende, así, abordar el estudio de la violencia escénica parcelando el análisis en diversos tipos de manifestaciones violentas. En un primer momento se examinará la violencia cultural y humorística, atendiendo a las fiestas de invierno y al contexto universitario de la pieza; en segundo lugar, se tratará la oposición de espacios corte/aldea como modo de violencia; tras ello, se estudiará la presencia de rasgos violentos en la comunicación verbal, abordando las pullas pastoriles, para concluir con el culmen de la violencia física, los golpes ejecutados en escena sobre los personajes.

## 2. VIOLENCIA CULTURAL Y HUMORÍSTICA: FIESTAS DE INVIERNO Y UNIVERSIDAD

EL *Auto del repelón* se considera marginal en la producción de Encina debido a su temática y al tipo de lengua empleados<sup>3</sup>. Se inserta dentro de la tradición de los «juegos de escarnio» estudiantiles y universitarios, muy populares en la Salamanca de la época y que se solían representar

---

2. Sigo la metodología expuesta por Hermenegildo (2001).

3. Encina, 2008: 63-64. También López coincide en que es una «pieza *sui generis* dentro de la producción dramática de Encina» (1968: 224-228). Tal hecho llevó a Myers a concluir que Encina no es el autor de esta obra (1964: 200-201).

en el ciclo de celebraciones de invierno, como las festejadas en honor a San Nicolás, los Inocentes, la fiesta de los Locos o el propio carnaval<sup>4</sup>.

En este ambiente carnavalesco las manifestaciones literarias que se crean a su abrigo se relacionan con las prácticas farsescas y entremesiles a nivel europeo<sup>5</sup>. Farsa y entremés comparten genes. Se trata de pequeñas piezas breves, con una base cómica, trivial y burlesca que busca la carcajada del público (Petit, 1886; Huerta, 1987: 228). Y es que, el *Auto* presenta estos rasgos: contiene 441 versos, el motor de la acción es el repelón y las burlas que sufren los pastores por parte de unos estudiantes, por lo que el golpe y la violencia rústica tiene como fin originar la risa en el auditorio. En definitiva, la fiesta y, más aún la carnavalesca, es violenta y la violencia está como en casa en el espectáculo de la farsa (Ulysse, 1987: 198-199). Por todo ello, se ha sugerido que el público para el que fue compuesta esta pieza entremesil fue universitario (Crawford, 1922: 34).

### 3. VIOLENCIA ENTRE ESPACIOS: CORTE/ALDEA

EL tono bufo y jocoso del *Auto* se consigue mediante la contraposición de dos espacios: la corte y la aldea (Bobes, 1997: 395-406). Se produce en esta pieza un enfrentamiento entre estudiantes, representantes de la corte, y pastores. El tratamiento de dicha dicotomía tiende a ser risible,

---

4. Maurizi, 1987: 95-101; 1994: 105-115; Encina, 2008: 63. Las fiestas de invierno, el carnaval y el obispillo han sido abordadas por Crawford (1921) y Caro (1979). Para el contexto salmantino del Obispillo véase Framiñán (2006: 123-125).

5. Encina, 1968: 31; López, 1968: 224-228. También se maneja la misma idea en Lobato, 1987; Vian, 1990; Maurizi, 1994 y Encina, 2001: LVI. Asensio (1971) y Huerta (1987: 230-250) estudian las analogías entre el entremés primitivo y la farsa europea. La presencia de teatro cómico en la Francia de fines del XV y XVI es documentada por Petit (1886), quien enumera y relaciona fiestas carnavalescas y universidades francas. San José (2015) ofrece un acercamiento más reciente del tema.

Siguiendo con el tratamiento cómico de la oposición corte/aldea, el relato de los pastores sobre la vejación sufrida en la plaza les lleva a imaginar el modo en el que se habría desarrollado la misma situación si el agravio se hubiera producido en su territorio, la aldea. Piernicurto alardea de ello:

(VV. 2II-224)<sup>6</sup>

JOHÁNPARAMÁS.—¡Digo, hao! ¿Y cuál haría  
si los oviesses de ver  
embueltos con tu muger!

90

PIERNICURTO.—¡Ox, ahuera! Si los vía,  
maldito el que quedaría  
ca a palos ño derrengasse.  
(vv. 233-238)

Tanto este hipotético encuentro como la fanfarrona reacción del pastor de practicar la violencia sobre los estudiantes lleva por objeto potenciar la risa cortesana.

#### 4. VIOLENCIA VERBAL: LAS PULLAS

OTRO modo de lograr la comicidad escénica es la violencia verbal, mediante el uso de las pullas pastoriles. Este juego verbal es «un dicho gracioso aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes, cuando topan a los villanos» (Cov)<sup>7</sup>. Crawford profundiza más en la definición del recurso: «recited alternately, they consisted of personal and often obscene taunts in which one person wished for another all sorts of misfortunes, and sometimes were employed in connection with wedding festivities» (1915: 153)<sup>8</sup>.

Este tipo de violencia verbal es asumida por los pastores teatrales, que encarnan la visión jocosa, violenta y lúdica del mundo carnavalesco (Ulysse, 1987; Hermenegildo, 1995: 59-60). Se trata de un uso festivo del discurso con intención cómica. Añade hilaridad a la pulla, asimismo, el tipo de lenguaje empleado por los detractores, el sayagués, dialecto extraoficial cuyo objeto es señalar contrastes entre el refinamiento de la corte y la vulgaridad de los rústicos<sup>9</sup>.

---

7. Lamano registra el significado de «Divertirse. Regocijarse» para el vocablo «pullarse» (2002: 590).

8. Para la estructura formal de las pullas véase Maurizi (1993).

9. Ulysse, 1987: 199 y Cazal, 1994. El empleo de rasgos leoneses puede deberse al influjo del teatro de Lucas Fernández (Lihani, 1957: 255; Encina, 2001: XLI).

La pulla es, ciertamente, un mecanismo muy usado en el teatro de la época. Encina recurre a él en varias piezas. En la *Representación sobre el poder del Amor*, de contexto también salmantino, el pastor Pelayo y Amor protagonizan una larga escena jocosa henchida de violencia verbal:

AMOR.—        ¡Modorro, bruto pastor,  
                  labrador,  
                  simple, de poco saber!  
                  No me debes conocer.  
PELAYO.—        ¿Tú quién sos?  
AMOR.—                        Yo soy Amor.  
PELAYO.—        ¿Amor que muerdes, o qué?  
                  ¿O, soncas, eres mortaja?  
                  (...)  
AMOR.—        ¡Calla, rústico grossero,  
                  ovejero! (vv. 106-127)

Como se puede apreciar, el pasaje contiene un elevado contenido de injurias. También en la *Égloga representada en requesta de unos amores* Encina acude a los insultos rudos entre el pastor Mingo y el Escudero con similar finalidad:

ESCUDERO.—¡Hideputa, avillanado,  
                  grossero, lanudo, brusco!  
MINGO.—        ¡Ha, no praga a Dios con vusco  
                  porque venís muy pendado!  
ESCUDERO.—Cura allá de tu ganado.  
                  Calla, si quieres, matiego.  
MINGO.—        Porque sois muy palaciego,  
                  presumís de corcobado. (vv. 73-80)

En el *Auto*, asimismo, hay pullas por parte de los personajes, como las proferidas por el Estudiante: «¡Hideputa, bobarón! / (...) ¡Aparta

allá, modorón, / grande y malo baharón!» (vv. 377-81). Es, en efecto, una técnica muy eficaz para causar risa cortesana.

## 5. VIOLENCIA FÍSICA: EL REPELÓN

EL empleo de la violencia física es un recurso plenamente farsesco<sup>10</sup>. Es el culmen de los actos violentos en escena, que progresan desde el mero enfrentamiento verbal, como se ha visto, hasta la presencia de golpes físicos en escena. Esta fusión de procedimientos violentos verbales y no verbales resultan muy atractivos para el espectador renacentista (San José, 2015).

Hay que destacar que la existencia de peleas de bufones o entre estos y los criados de los nobles era una realidad en la Europa de los siglos XVI y XVII durante el periodo carnavalesco. Esta violencia lúdica era muy estimada por los amos cortesanos, que gustaban de ver parodias de las grandes guerras y luchas nobiliarias con el objeto de mover a risa (Roncero, 2010: 252-57).

En el *Auto* la presencia física de la violencia sobre el tablado se incluye de dos modos: referida verbalmente y con presencia escénica. El primero ocupa la parte inicial de la pieza, con la narración de las burlas sufridas por los pastores en la plaza, hasta la entrada del Estudiante en escena. El monólogo de Johanparamás refiere de forma cómica el encuentro con los estudiantes:

¡Apartá y hazé llugar!  
Dexá entrar, ¡cuerpo del cielo!  
Que ño me han dexado pelo

---

10. Hendrix, 1924: 95-102; López, 1986: 219-220; Asensio, 1971: 20-21.

ña cholla por repelar.  
Mandá ora, señor, cerrar  
aquella puerta de huera,  
que viene una milanera  
tras mí por me carmenar.

(vv. 1-8)

Como se puede apreciar, el comienzo de la obra contiene gran teatralidad. Quizás el aldeano entrara en escena con gran rapidez, empujando y abriéndose paso entre el público, lo que acentuaría más el carácter cómico de la situación. A este respecto, no está de más recordar el pasaje del Pinciano en relación a los movimientos escénicos que deben ejecutar los representantes acorde al tipo teatral que encarnen:

Ademán de pies. No es menester más regla que seguir la naturaleza de los hombres a quien se imita, los quales vemos mueven diferentemente los pies, las manos, la boca, los ojos y la cabeça, según la pasión de que están ocupados; que el tímido retira los pies, y el osado acomete, y el que tropieza passa adelante con su voluntad; y assí, discurriendo por las personas y edades y regiones, hallaréys gran distancia en el movimiento de los pies, el qual se deve imitar en el teatro, porque las personas graves y trágicas se mueven muy lentamente; las comunes y cómicas, con más ligereza; los viejos, más pesadamente; los moços, menos, y los niños no saben estar quedos<sup>11</sup>.

El repelón referido o el acto de repelar es «sacar el pelo, y particularmente de la cabeça, castigo que se suele dar a los muchachos (...). Comúnmente se suele repelar el cabello que cae en las sienes» (Cov).

---

11. *Epístola XIII*, López, 1596: 526-27, la cursiva es mía.



Es, por tanto, una forma de burla y desagravio hacia quien se repela. Para la ejecución de este motivo en escena, tal y como reza una de las escasas didascalias explícitas que ofrece el texto teatral —«Repela el Estudiante a Piernicurto» (vv. 368-369)—, se requeriría la presencia de pelucas. No es inusual el empleo de pelo postizo para las celebraciones (para)teatrales de la época. En la ciudad salmantina, por ejemplo, se registra el uso de «tres cabelleras para los dichos pastores» de «los juegos que fiso Lucas» Fernández en el *Corpus Christi* de 1501 (Espinosa, 1923: 576).

Parece que la costumbre de practicar bromas pesadas sobre los aldeanos era algo generalizado entre los estudiantes universitarios a nivel europeo y como el propio Estudiante del *Auto* afirma en el v. 389: «en burla se ha de tomar» (Encina, 2001: 117). Es esta una costumbre antigua, que se remonta a tiempos de las *Coplas de Mingo Revulgo* y de Gil Vicente en su *Auto de la Visitación* (1996: 3-9, vv. 1-2), llegando hasta el pícaro Lázaro, que recibe repelones de su amo (2003: 34). La comicidad derivada de estas situaciones es de tipo pasivo, puesto que el pastor provoca la risa a su costa<sup>12</sup>.

Tras el monólogo de su compañero, Piernicurto, que ejerce el papel de pastor fanfarrón, realiza su entrada de modo igualmente aparatoso (Hendrix, 1924: 30). El rústico sostiene que su prisa no se debe a su huida de los repelones, sino al deseo de ayudar a su compañero. Johanparamás, sin embargo, duda jocosamente de sus palabras:

Yo juro a San Salvador  
que si ellos habrar te oyeran,  
que en buen prazer se lo ovieran  
de tomarte por fiador. (vv. 153-155)

---

12. La comicidad pasiva se opone a la activa, siendo el pastor el que efectúa la burla (Cazal, 1994: 7-13).

Efectivamente, el desarrollo de la pieza deja entrever la cobardía del pastor. Cuando Johanparamás le insta a sentarse, el pastor inventa excusas hasta que confiesa la verdad:

PIERNICURTO.— No puedo con una nalga.  
JOHANPARAMÁS.—¡Cómo! ¿Hay algo nel trasero?  
PIERNICURTO.— Al fin me ovon de caber  
d'aquellas barraganadas  
en las nalgas dos picadas,  
que más ño pudon hazer.  
JOHANPARAMÁS.—¡Hideputa, y qué prazer!  
¡Con el rabo te justavan!

(vv. 191-198)

Parece que el pastor, además de ser repelado, ha recibido golpes<sup>13</sup>. Las partes del cuerpo a las que se refiere el pastor son típicamente carnavalescas: la nalga, el trasero y el rabo; por ello, lo obsceno de la referencia hace brotar la risa en el público<sup>14</sup>.

Por otro lado, ante la sugerencia bravucona de Piernicurto de regresar a la villa para recuperar la mercancía, su compañero reacciona con negación: «Adobars'ian las melenas» (v. 103). Johanparamás ha sido tan repelado que el miedo se ha apoderado de él cuando pisa el tablado:

¡Ahuera! Que andan por alto  
ña praça los repelones.

---

13. Alusiones a golpizas y objetos para pegar aparecen por doquier en la obra: «ciertos estudiantes que los repelaron, faziéndoles otras burlas peores» (p. 117), «tú vias allegar/ dos palos bien arrimados» (vv. 121-122) o «trahe un palo lliso» (v. 320).

14. Encina, 1968: 33 y Maurizi, 1987: 95; 1994: 105-115. Ya puso de manifiesto Asensio la relación carnavalesca de los *sots* franceses y los *zanni* italianos de fines del xv e inicios del xvi (1971: 20).

Si me estoviera en rezones  
y ño veniera en un salto,  
yo traxiera en chico rato  
las llanas tan carmenadas,  
que aquellas gentes honrradas  
lo hezieran buen barato.

(vv. 17-24)

El rústico teme que si no hubiera huido cobardemente, el resultado habría sido peor, confesión que causa risa en el público por su falta de valentía.

Pero, sin duda, los momentos de mayor teatralidad surgen tras la aparición del Estudiante. Los aldeanos inician una discusión sobre si es acertado confesar al recién llegado su aventura y la tensión entre ellos va en aumento porque Piernicurto no quiere reconocer ante el Estudiante que ha sido afrentado:

PIERNICURTO.— Y a mí ño me repeloren.

JOHANPARAMÁS.— Assí hízonte ño sé qué.

PIERNICURTO.— Ño, que yo bien me guardé.

JOHANPARAMÁS.— Bien qu'el rabo lo pagó.

¿Cuidas que ño lo sé yo?

PIERNICURTO.— ¡Cocorrón que te daré!

(vv. 363-368)

Esta riña crea complicidad con el auditorio, ya que espera que el Estudiante aproveche el momento para vengarse, reiniciando así la burla que el público puede ver ahora representada (vv. 368-369): «repela el Estudiante a Piernicurto» (Ulysse, 1987: 188-189). Pero cuando parece que la escena va a acabar con los pastores afrentados, Piernicurto se rebela

¡No llegués vos a la morra!  
Si ño, yo juria a San Joan,  
quiçás si ahorro el gabán  
y a las manos he la porra,  
que por bien que alguno corra  
lo alcance tras el cogote,  
aunque sea hidalgote,  
que le paresca modorra.

(vv. 369-76)

y el Estudiante trata de defenderse de los golpes sin éxito (vv. 377-388). La escena concluye de forma sorprendente para los espectadores por la violencia ejercida por parte de los pastores al Estudiante y la huida de este:

PIERNICURTO.— (...) Mullámosle las costillas,  
que eso es lo qu'él anda hurdiendo.

JOHANPARAMÁS.— ¡O, cuerpo de Santillena!  
Pues que somos dos a uno,  
antes que venga otro alguno,  
frisémosle la melena.

PIERNICURTO.— Mas si quieres buena y buena,  
pues qu'ellos nos paran malos,  
botémosle d'aquí a palos.

JOHANPARAMÁS.— ¡San Julián y buena strena!  
¡Dun Quartos de Maquillón!  
¿Por qué m'avéis repelado?  
¿Hon tornáis, manisalgado,  
a darme otro repelón?

PIERNICURTO.— ¡Dale, dale, rodión!  
Ño le estés assí amagando  
porqu'esté refunfuñando.

JOHANPARAMÁS.— ¡A! ¿Huís d'un llamparón?

PIERNICURTO.—                    ¡O, qué palo le froqué  
   en aquellos rabaziles!

JOHANPARAMÁS.—Otro le di en los quadriles  
   que quasi lo derengué.

(vv. 399-420)

Pero incluso cuando los rústicos vencen, la comicidad se desprende de su modo de hablar, de los insultos y del acto de cobardía de atacar dos a uno antes de que lleguen más estudiantes a reanudar las burlas. Si en la primera sección de la obra la risa deriva de la afrenta sufrida por los pastores, en la segunda se produce una inversión de papeles y el agresor se convierte en agredido. Se pasa, así, de la comicidad pasiva a la activa (Maurizi, 1987; 1994: 105-115; y Cazal, 1994: 7-13). La broma protagonizada ahora por los rústicos resulta aún más eficaz, dado que la huida del Estudiante les da la victoria al final del auto y el auditorio estalla en las más sonoras risotadas. Asimismo, los quejidos del Estudiante apaleado precipitarían un final muy ruidoso, movido y cómico. Este modo de concluir con violencia será un mecanismo muy empleado en los entremeses posteriores<sup>15</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

EN resumen, pullas, golpes y repelones recorren el *Auto* de Encina con el propósito de originar comicidad desde la risa cortesana en un espacio urbano rodeado de un ambiente plenamente carnavalesco y paródico. Los insultos, bofetadas y golpizas propinadas tanto por estudiantes como por aldeanos se ejecutan con el objetivo de agradar al

---

15. Encina, 1968: 34; 2001: LVII; López, 1968: 224-228. El tono bufo de este pasaje recuerda al encuentro de La Chata con el arcipreste de Hita (Ruiz, 2001, copla 963a-d).

público mediante una comicidad fácil, un «humor de trazo grueso» plagado de circunstancias toscas y violentas<sup>16</sup>.

A pesar de que el impreso teatral no conserva de forma explícita direcciones escénicas, ya que se perdieron en su traslado a la imprenta, sí es posible una reconstrucción hipotética de la puesta en escena llevada a cabo en el Renacimiento castellano<sup>17</sup>. La violencia escénica muestra un modo de conceder potencialidad teatral a unas piezas en las que el poder de la palabra y los movimientos de los personajes, si son bien explotados, resultan exitosos en este primer teatro renacentista castellano que evolucionará hacia los bobos y graciosos áureos. La violencia que hiere tanto al oído como al ojo del espectador del Quinientos castellano se reparte a partes iguales para ofrecer un espectáculo cómico como el que pudo presenciarse con el *Auto del repelón*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASENSIO, Eugenio (1971): *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros.
- CARO BAROJA, Julio (1979): *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus.
- CAZAL, Françoise (1994): «Del pastor bobo al gracioso: el pastor de Garcí Sánchez de Badajoz», *Criticón*, 60, pp. 7-18.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Imprenta de Luis Sánchez, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Mss. A253/315. [<http://fondosdigitales.us.es/>]

---

16. San José (2015).

17. Ulysse, 1987: 187; Encina, 1968: 34; López, 1968: 224-228.

fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola7/]  
(Consultado: 11/09/2015).

- CRAWFORD, Wickersham (1915): «Echarse pullas» -A popular form of tenzone», *Romanic Review*, 6, pp. 150-164.
- , (1921): «A Note on the Boy Bishop in Spain», *Romanic Review*, 12, pp. 146-154.
- , (1922): «Juan del Enzina», *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press (20-38).
- ENCINA, Juan del (2001): *Teatro*, ed. A. del Río, Crítica, Barcelona.
- , (2008): *Teatro completo*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra.
- ESPINOSA MAESO, Ricardo (1923): «Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández ¿1474?-1542», *Boletín de la Real Academia Española*, 10, pp. 386-424 y 567-603.
- FRAMIÑÁN DE MIGUEL, María Jesús (2006): «Estudio documental sobre teatro en Salamanca (1500-1630): avance de resultados», *Criticón*, 96, pp. 115-137.
- HENDRIX, William Samuel (1924): *Some native comic types in the early Spanish drama*, Columbus, The Ohio State University.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1995): *Los juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, José de Olateña editor.
- , (2001): *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- HUERTA CALVO (1987): «El entremés o la farsa española», en M. Chiabó y T. Doglio (ed.), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (227-266).
- LAMANO Y BENEITE, José de (2002): *El dialecto vulgar salmantino*, Salamanca, Diputación de Salamanca.

- LIHANI, John (1957): «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25 (4), pp. 252-263.
- LOBATO, María Luisa (1987): «Del pastor de Encina al “simple” entremesil», en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence (105-125).
- LÓPEZ MORALES, Humberto (1968): *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Alcalá.
- , (1986): «Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana», en M. Chiabó y T. Doglio (ed.), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma, Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (211-226).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso (1996): *Philosophía antigua poética*, Madrid, Thomas Iunti, en [[http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta\\_libro.asp?ref=BI7859657&idioma=0](http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=BI7859657&idioma=0)] (Consultado: 11/09/2015).
- MAURIZI, Françoise (1987): «Recherches sur théâtre et traditions populaires: Juan del Encina et l'Auto del Repelón», en *Juan del Encina et le théâtre au XVème siècle*, Aix-en-Provence, Université de Provence (93-104).
- , (1993): «Langue et discours: La “Pulla” dans le Théâtre: De la fin du XVème-Debut du XVIème siècle», *Voces*, 4, pp. 97-106.
- , (1994): *Théâtre et tradition populaires: Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- MYERS, Oliver (1964): «Juan del Encina and the Auto del repelón», *Hispanic Review*, 32 (3), pp. 189-201.
- PETIT JULLEVILLE, Louis de (1886): *Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge: histoire du théâtre en France*, Paris, L. Cerf.
- RICO, Francisco, ed. (2011): *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra.



- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2010): «La miel y la hiel: el bufón y la violencia», en Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero (ed.), *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro* (243-262).
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (2001): *Libro de buen amor*, ed. A. Blecua, Barcelona, Crítica.
- SAN JOSÉ LERA, Javier (2015): «*Homo ridens*. Procedimientos teatrales de la risa en las farsas profanas de Lucas Fernández», *Criticón* (en prensa).
- ULYSSE, Georges (1987): «La violenza nella farsa italiana del primo cinquecento. Dimensione teatrale e forme ideologiche», en M. Chiabó y T. Doglio (ed.), *Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, Roma, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (181-210).
- VICENTE, Gil (1996): *Teatro castellano*, ed. M. Calderón, Barcelona, Crítica.
- VIAN HERRERO, Ana (1990): «Una aportación hispánica al teatro carnavalesco medieval y renacentista: las *Églogas de Antruejo* de Juan del Encina», en *Il Carnevale: dalla radizione arcaica alla tradizioni colta del Rinascimento*, Viterbo, Centro di studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (121-148).